

XYZ. La revue de la nouvelle

Nouvelles d'ici et d'ailleurs



Numéro 81, printemps 2005

Nouvelliers bretons

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/3362ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2005). Compte rendu de [Nouvelles d'ici et d'ailleurs]. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (81), 89–96.

Nouvelles d'ici et d'ailleurs

« Êtres » sans travail

Marie-Paule Villeneuve, *Derniers quarts de travail*, Montréal, Triptyque, 2004, 112 p.

Marie-Paule Villeneuve, dans son premier recueil de nouvelles, décline en dix très courts textes ce qu'il en coûte de s'interroger sur le bien-fondé du travail. L'écrivaine n'en est pas là à ses premières armes, ni non plus à ce qu'on appellera ses premières prises de position sociales, par le biais de l'écriture s'entend. Elle a déjà publié un roman, en 1999, sur l'exploitation des ouvriers à l'époque de l'industrialisation. Le contexte lourdement historicisé choisi pour ce premier ouvrage offrait un admirable cadre à l'épanouissement de la forme romanesque, au développement des individualités, à leurs croisements, et aux détails de leur lutte contre le spectre encore indistinct de ce qu'on a maintenant coutume d'appeler le « capitalisme sauvage ». De ce point de vue, il y a quelque chose de cohérent, mais aussi de rigoureusement désespérant, dans le fait que Villeneuve, avec son deuxième ouvrage, *Derniers quarts de travail*, ait opté pour l'alignement d'une suite de nouvelles apparemment sans unité et sans recouplement. Fractionnant la forme romanesque, en effet, on fractionne ou invalide le commentaire qui auparavant y prenait place, ce qui n'est pas plus mal, mais qui peut toutefois forcer à s'interroger quant aux intentions d'une écrivaine par ailleurs « engagée ». L'ouvrier, qui fut symbole de la condition sociale déterminée par sa résistance et son combat, n'est plus ici symbole de quoi que ce soit, et, pour tout dire, il n'est même plus tout à fait ouvrier. Les travailleurs en sursis de Villeneuve sont explicitement contemporains ; pigiste, cadre, infirmière de nuit (évidemment débordée), graphiste de pub, ils donnent l'impression, au bout du compte, de n'occuper leur poste qu'afin que soit assurée l'efficace circulation d'informations ne les concernant en

rien. Et puis ils finissent tous par abandonner ou perdre leur boulot, ce qui constitue d'ailleurs le ressort événementiel de chaque nouvelle. Parfois ils se rebellent un peu, bien sûr, mais c'est sous l'impulsion passagère d'une colère sans réel objet, comme la narratrice du «Bouvier des Flandres» qui sabote son travail de la journée et donne son dîner au chien du patron, avant de claquer la porte qu'on vient injustement de lui indiquer. Et si la révolte produit un effet ironique, prenant alors discrètement une allure de symbole, comme dans «La copie rose» avec son infirmière qui profite d'une erreur bureaucratique afin d'enfermer son patron souffrant dans la morgue, ce n'est jamais durable. Tout finit dans l'indétermination ou l'incertitude, si bien que nous sommes, avec chaque nouvelle, laissés dans une inconfortable impression de flottement. La dérision, voire le cynisme, tous deux très présents dans le recueil de Villeneuve, apparaissent alors pour ce qu'ils sont essentiellement : les derniers remparts contre le désespoir. L'infirmière quitte l'hôpital en lisant Kundera : «demain je ferai ma demande d'admission à l'université.» À quoi bon. Les professeurs de cégep eux-mêmes préfèrent les antidépresseurs au travail. Je parle de celui de la nouvelle précédente, «La chambre de Gaston Miron», qui n'en peut plus de ses étudiants : «Qu'en ont-ils à cirer de Saint-Denys Garneau, je vous le demande, quand leur avenir se dessine au McDonald's.» En passant, Villeneuve, à ma connaissance, campe ici le troisième professeur de littérature déprimé, au collégial, dans la production littéraire québécoise des deux dernières années, après ceux d'Élise Turcotte et de Monique LaRue. Inquiétons-nous.

On se trouve donc avec *Derniers quarts de travail* devant un ensemble de récits qui déploient leur narration dans l'intervalle assez bref où une voix unique prend conscience de ce que son travail ne lui apporte pas, ou pis, l'empêche de faire. La voix qui gouverne chacune des dix nouvelles a beau se distribuer en autant de personnages, c'est peut-être elle qui constitue le fil d'Ariane du recueil. Elle est la voix du solipsisme, de l'enfermement dans un constat d'échec qui de la sphère professionnelle

envahit systématiquement celle du privé, pour n'en plus ressortir. Il fut un temps pas si lointain où j'aurais parlé ici, avec le sérieux exigé par le sujet, d'un sous-prolétariat accédant à sa conscience de classe, passant par le fait même de l'état passif d'opprimé à celui de force capable d'infléchir le cours de l'Histoire. Mais il fut aussi un temps similaire, peut-être un peu plus éloigné celui-là, où le roman se voyait investi du pouvoir de dépeindre, dans la grande geste d'une histoire monumentale, le tourbillon où se trouvaient emportés comme un seul corps les destins singuliers et les formes sociales. La force du recueil de Villeneuve est tout à l'opposé. Curieusement, elle consiste à nous démontrer l'inutilité du recours à quelque posture théorique que ce soit quant à la notion de travail, celle-ci se trouvant, dans les dix mises en scène du livre, à la fois atomisée et incarnée dans le quotidien des personnages sur un mode et une tonalité uniformément agoniques. Villeneuve tend, à vrai dire, avec ce deuxième ouvrage, vers cette forme plus plate d'écriture qui conviendrait à notre temps, forme revendiquée en France par Michel Houellebecq, qui est assurément aujourd'hui le plus magistral artisan d'une poétique tout entière dévolue à la séparation entre l'être, le travail et la raison. Et bien que les vignettes esquissées ici n'aient en rien l'ampleur balzacienne de l'entreprise de ce dernier, il n'en demeure pas moins qu'une cohérence profonde, une adhésion certaine de la phrase à son sujet sous-tend et charpente les *Derniers quarts de travail*. Les énoncés sont courts, prédicatifs, tous presque sans exception au « je ». De page en page, une question s'impose alors : Que sommes-nous en dehors de notre travail ? En effet, « je » agit, « je » pose des gestes, « je » répète ces mêmes gestes, si bien que « je » n'est plus que cela finalement : un passage de l'affirmation du moi à une action qui ne relève en rien de ce moi et y retourne encore moins, puisqu'elle est imposée par des raisonnements obscurs et comptables, des mesquineries patronales, ou simplement par l'impitoyable marche de l'histoire. À ce compte, la voix du chômeur qui ouvre le recueil est éloquente : « Je n'ai plus rien à dissimuler. Je me sens nu. Je suis fatigué. [...] Je sais que je suis comme une poule sans tête qui court après sa

vie. » Le diagnostic de Villeneuve est net. Non seulement le travail n'est pas une raison d'être, mais en dehors de lui il n'y a rien, si ce n'est le désir de « repartir à zéro ». Et l'écriture correspond à cela. En dehors du pathos, du manque ou de la frustration, il n'y a pas de « je ». Dépression et solitude, alcool et anxiolytiques, âgisme et désinvestissement des régions, divorce, inégalités sociales, nostalgie et désillusion ; Villeneuve mitraille à tous les vents et oublie peu sinon rien — au péril parfois de la caricature (son professeur de cégep, sa bourgeoise de Westmount) — de tout ce qui est communément perçu comme les failles déshumanisantes de notre époque néolibérale. *Derniers quarts de travail* est un assemblage de moments de crises intimistes dans lequel tout semble poindre en direction d'un constat assez fascinant, qui peut aussi être compris comme une réévaluation du rôle de l'écriture fictionnelle à notre époque. La privatisation du monde et de ses structures sociales ne permet plus qu'une douleur elle-même privatisée, un cri sans écho, ou plus précisément en ce qui nous concerne ici : une nouvelle sans chute.

Daniel Laforest

Exercer le muscle de la nouvelle

Gilles Pellerin, *Ī (i tréma)*, Québec, L'instant même, 2004, 156 p., 17,95 \$.

Le dernier ouvrage de Gilles Pellerin, au titre énigmatique et gratuit *Ī (i tréma)*, est rien de moins qu'une somme de la nouvelle. Sans en avoir la sécheresse, l'ensemble tient pourtant d'un exercice de style. Plus de quatre-vingts textes explorent, sous la plume de Pellerin, les potentialités littéraires de ce « petit » genre de la prose narrative. À telle enseigne qu'au bout du compte le recueil devient comme un abécédaire de la nouvelle. L'auteur, qui est aussi l'éditeur de *L'instant même*, a de toute évidence une maîtrise (quasi) absolue du genre, et donne avec *Ī (i tréma)* une véritable leçon d'écriture. Fidèle aux critères

de brièveté et de cruauté de la nouvelle soulevés dans son essai *Nous aurions un petit genre*, Pellerin limite le déploiement de ses narrations dans ce seul cadre restrictif dans lequel les personnages ont peu (ou pas assez) de temps et d'espace pour échapper au *fatum* du texte. Cette explication sur la fatalité cruelle qui attend le personnage de la nouvelle est d'ailleurs donnée en quatrième de couverture d'*Î (i tréma)*. Mais je soupçonne toutefois Pellerin de ne pas adhérer complètement à cette pseudo-définition, non sans une certaine ironie en tout cas. Car ce personnage soumis au temps concentré de la nouvelle existe-t-il vraiment ? Et puis ce n'est surtout pas lui qui échappe à quoi que ce soit, par sa volonté. La brièveté empêche d'ailleurs le personnage d'avoir de la chair autour de l'os, et quand il en a, c'est un indice qu'on s'éloigne du genre de la nouvelle et qu'on rejoint tendanciellement l'espace semi-romanesque de la novella ou du récit où des profils psychologiques s'élaborent, mieux. Cela dit, la cruauté novellièrre, au sens de Pellerin, n'a donc rien de « personnel », elle ne sympathise pas, et c'est justement dans l'indifférence des personnages qui en sont (parfois) l'objet qu'elle opère, pour leur joie ou pour leur malheur.

Tous ces critères sont toutefois bien souples et élastiques. Le style de Pellerin a ceci d'exceptionnel qu'il tend vers le minimalisme (contrairement à la tendance générale qui veut que le « petit » genre soit un roman en puissance). Dans les pages liminaires, on décrit *Î (i tréma)* comme un recueil de nouvelles et d'autres textes narratifs. Louis Hamelin, dans *Le Devoir*, voyait un côté trop analytique et froid à cette description, dont il juge d'ailleurs la seconde partie redondante. Enfin, moi, j'y constate plutôt une manière d'annoncer que la recherche formelle de l'ouvrage pousse les limites du genre de la nouvelle à un point tel que, par moments, certains textes deviennent carrément insolites et inclassables. Ainsi, la tendance à la réduction mène tantôt à l'aphorisme comme dans « Épitaphe », texte à une seule phrase : « *Il ne faisait jamais rien de bon : le reste, il le faisait mal*¹ » (p. 60),

1. L'italique est dans le texte.

tantôt à l'absence totale de texte comme dans « C'est trop », titre qui est, pour ainsi dire, performatif. Il n'en demeure pas moins que, même si pareils cas sont extrêmes et inqualifiables, c'est le lieu de la nouvelle qui les a rendus possibles, une fois qu'on décide de l'amincir pour n'en garder que l'essentiel (mais même là, c'est encore trop...) Mais à quoi tient donc la nouvelle si, après le critère insuffisant de la cruauté, celui de la brièveté, pratiquée avec exubérance et malignité, déforme trop le genre, alors devenu méconnaissable ? Il reste alors à interroger l'élément conclusif de la chute qui donne au genre toute sa texture, et où cruauté et brièveté trouvent leur aboutissement. Bien sûr, on pourrait longuement épiloguer sur ce dernier point. Par économie pellerinienne, je donnerai un exemple qui vaut mille mots. Dans « Tellement vite, tellement d'eau », où on aurait pu lire aussi « tellement bref », la nouvelle débute par « Les larmes lui montent tellement vite aux yeux... » et se termine par « une tête de noyé », dans un chiasme d'une grande efficacité. On a là un beau concentré de cruauté par la brièveté où le personnage métonymique meurt à cause d'une figure conclusive qui le réduit à son corps pâissant de la vitesse adverbiale. Le monde de la nouvelle va ainsi qu'il se referme toujours sur lui-même avec tranchant. Comme le titre du recueil qui entre le « I » et le « i tréma » laisse un petit monde en trop espérer futilement que l'inéluctable, inscrit dès le début, n'advienne à la fin sous une forme à peine différente.

Nicolas Tremblay

Le commencement du monde

Michèle Péloquin, *Les yeux des autres*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2004, 146 p., 20 \$.

Les yeux des autres est la première publication de Michèle Péloquin. Comme le suggère le titre du livre — qui n'a de sartrien que la formule —, le recueil analyse les rapports interpersonnels. Une épigraphe qui porte une parole de Virginia

Woolf laisse entendre que la vie se résume à ce que l'on « voit dans les yeux des autres » ; sans autrui, sans le regard du petit autre, où seul le vrai monde se reflète, il n'y aurait rien pour soi, que le néant. Le recueil de nouvelles de Péloquin, en quelque sorte, est un livre d'apprentissage de cette altérité constitutive des êtres. La vérité que décrit la citation de Woolf condamne l'homme à la solitude, puisque le regard que l'autre pose sur lui, un regard toujours aimant chez Péloquin, n'est pas éternel. Un jour, il s'absentera irrémédiablement. La solitude est donc le résultat d'une perte, ou d'un manque, dirait la psychanalyse. Le reste est désir, désir qui travestit son objet, car l'inconscient se rappelle toujours le manque originnaire (Péloquin écrit, dans « Les tables de taverne », que l'essentiel est de retrouver son amoureux, cette personne en qui se concentre par transfert, pourrait-on dire, l'objet de nos névroses. Mais cela est une autre histoire.)

La première nouvelle du recueil, « Un ruban de satin jaune », raconte une réunion de famille de trois générations. La journée est belle et le dîner est bon. La grand-mère maternelle se retire à l'extérieur pour faire une sieste à « l'ombre d'un tilleul » et meurt pendant son sommeil. La narratrice, une des filles de la morte, se rappelle cette journée ; « Je me souviens de tout », dit-elle dès la première phrase. Elle n'a rien oublié, renchérit-elle, jusqu'aux plus petits détails, du frère jouant une bagatelle sur sa guitare, de l'odeur de l'herbe fraîchement coupée. Mais du même coup, on pourrait croire que la première phrase est une antiphrase. Je me souviens de tout sauf de ma mère qui, d'entrée de jeu, m'absente de son regard. Et sans elle, ce tout n'est rien ; la mémoire, par la suite, ne pourra qu'essayer de combler ce vide originel. À la fin du recueil, la nouvelle « Pérennité » joue d'ellipse et remet en scène la même famille, quelques années plus tard. On célèbre le soixante-dixième anniversaire du père de la narratrice. Le temps a fait son œuvre depuis la mort de sa femme. Entre les deux extrémités du livre, on a questionné, au fil des textes, la mémoire, les amours d'une vie, le temps qui recolle tant bien que mal les morceaux, les blessures qui guérissent peu à peu.

L'expérience des *Yeux des autres* en est une de ressouvenance fondamentale. Mais de quoi se souvient-on au juste ? On se « rappelle[le], surtout, la si fulgurante sensation, au creux de la poitrine, de vivre » (p. 98). Cela ne saurait être plus précis qu'une sensation, le corps se rappelant mieux que la tête. Car on ne peut pas remonter jusque tout au début qui est un oubli, on ne peut pas « voir jusqu'au commencement des temps » (p. 15). Celui qui oserait s'interroger à fond sur l'objet de ses origines, qui voudrait « assister au début du monde » (p. 56), risquerait de rencontrer une image à la Courbet, un simple sexe de femme indécent qui n'enseigne rien que le manque de sens et l'absence de destin. Le deuil de la mère montre bien qu'on ne peut pas retourner là où on a été, dans un univers intra-utérin et fusionnel, et que toutes les amours ne pourront se substituer qu'imparfaitement au sien. L'autre peut bien vous jeter un regard enveloppant « qui fait croire à la permanence des choses », qui fait croire à l'enfance, à la magie et à l'éternité. Mais tôt ou tard, écrit Péloquin dans une belle phrase qui mélange métaphore, hypallage et allusion œdipienne, « le soleil se vid[e] de sa lumière tel un œil crevé » (p. 47). Ainsi la mère meurt dans une absence. Comme lorsque son corps s'esquive à l'ombre d'un tilleul pour une sieste. Avec ce retrait, elle meurt donc pour l'enfant, quand elle ne le voit plus et qu'elle le libère de sa présence. C'est alors qu'il entre en solitude, et qu'il regarde « au loin le vent se mêler à la mer » (p. 33), où les yeux d'Autrui ne le destituent plus de sa place, de sa singularité, et où de la Loi s'inscrit, dans la douleur d'une séparation.

Nicolas Tremblay